FIM DE SEMANA

PÚBLICO

*"O Festim Nu"*

p. 2

# BURROUGHS, CRONENBERG E AS CRIATURAS ALUCINANTES

CINEMA p. 10
TEATRO p. 15
MÚSICA p. 18
EXPOSIÇÕES p. 21

*Este suplemento é parte integrante do PÚBLICO número 935 de 25 de Setembro de 1992 e não pode ser vendido separadamente*

# A criação segundo Cronenberg

AUGUSTO M. SEABRA

**Ao fim de anos, David Cronenberg conseguiu finalmente realizar a adaptação de "Naked Lunch", o célebre romance de William Burroughs, mas o filme não segue o quadro tradicional das adaptações. Através do escritor, e da personagem de William Lee, Cronenberg aborda de novo a questão da criação, fulcral à sua obra. Dos seus encontros e diferenças com o escritor fala o cineasta. Um tem medo dos insectos, o outro gosta.**

DR

**PÚBLICO — Este filme era, para si, um projecto tanto mais particular quanto tinha de adaptar um conhecido romance. Como definiria o seu olhar de cineasta sobre o romance de Burroughs?**

DAVID CRONENBERG — Basicamente, parti da página, recuei para a máquina de escrever e depois para o homem que escreve. É, portanto, um filme sobre o acto de escrever, sobre o acto criativo, sobre o que isso significa e porque é que esta específica personagem, William Lee, tinha necessidade de escrever, sobre o que a compeliu à escrita. Foi uma surpresa para mim próprio: quando comecei a escrever o argumento, apercebi-me de que aquilo se estava a transformar num filme sobre a escrita. Bem, também será sobre outras coisas, mas isso transformou-se num tema principal, o que me surpreendeu.

## O livro da vida

**P. — É usual, nos seus filmes, a questão da "criação", mas geralmente em termos biológicos. Esta é a primeira vez que enfrenta directamente a questão da "criação artística".**

R. — Bem, nalguns filmes, havia escultores, mas de facto não havia nenhuma personagem principal que fosse um artista.

**P. — Há um processo artístico particular neste filme, na medida em que não se limitou a adaptar "Naked Lunch". Creio ter reconhecido, no seu filme, temas e motivos de outras obras de Burroughs, como "Interzone", "Junkie", "Exterminator" e "Queer".**

R. — É um facto. Em primeiro lugar, Burroughs considera todos os seus livros como sendo um único e, em segundo lugar, não separa a sua obra e a sua vida — falámos disso, os dois, várias vezes. Foi isso que me deu a chave para o tom do filme. Em concreto, para o filme, tínhamos os direitos de adaptação não só de "Naked Lunch", mas também de "Interzone", "Exterminator" e "Queer", mas não de "Junkie", de que alguém quer fazer um filme. A tarefa que tive de enfrentar não foi a de fazer um filme sobre um livro chamado "Naked Lunch", o que já era muito difícil, mas sim sobre a vida e obra de William Burroughs, e sobre a sua mulher. Para mim, era esse o projecto. Porque "Naked Lunch" foi a primeira grande obra de Burroughs e é ainda a mais célebre, era legítimo dar esse título ao filme.

**P. — Portanto, estamos perante um filme sobre William Burroughs no processo de escrita de "Naked Lunch". Noutra ocasião, imediatamente antes de começar a fase final de pré-produção deste filme, falámos do modo como se estabelece no seu cinema uma "ficção científica", na medida em que a ciência e os cientistas são parte integrante do desenvolvimento ficcional e da passagem para o "fantástico" (ver PÚBLICO, 27-6-90). Ora, neste filme — e este parece ser um aspecto que distingue "O Festim Nu" dos anteriores —, o facto de se tratar da criação artística e não de uma criação científica faz com que elementos fantásticos sejam apresentados de imediato, sem qualquer mediação, como os escaravelhos, por exemplo.**

R. — Creio que, nessa altura, também lhe terei dito que, nos meus filmes, os meus médicos representam o pensamento criativo. Neste caso, posso dizer que o meu artista é o meu cientista — William Lee é o meu cientista neste filme.

## A alucinação em directo

**P. — Mas o aparecimento das criaturas é muito mais directo que nos outros filmes!**

R. — Talvez, mas parece-me que também o era em "Videodrome", em que não havia propriamente "criaturas" mas muitas alucinações físicas.

David Cronenberg: "As pessoas pensam que 'se faz' um filme de um livro; não se faz nada"

**P. — Em "Videodrome", falava-se de uma "nova carne", do vídeo como extensão dos sentidos, de um modo muito à McLuhan. Não será que, neste caso, a Palavra (e pode-se pensar, por exemplo, num texto de Burroughs incluído em "Interzone" e que se intitula precisamente "Word") é, não diria a "nova carne", mas um novo modo de existência?**

R. — É uma nova realidade! Aqui está um homem que, pela escrita, cria uma nova realidade, mas acho que isso é universal, que todos os criadores querem, em certo sentido, criar uma nova realidade, ou ordenar a realidade, entendê-la, mudá-la. As palavras não ficam num papel, elas ganham vida e criam um mundo. Quando pensamos em Burroughs, pensamos num universo que é como uma outra realidade, em que podemos entrar lendo os seus livros.

**P . — Há no filme dois entendimentos da Palavra. Há a Palavra como revelação, no sentido das possibilidades da "escrita automática", de uma matriz surrealista; mas há a Palavra como culpa, a necessidade de reescrever como um remorso criativo, uma matriz kafkiana. É esta dupla situação a sua enquanto realizador?**

R. — Sempre! Especialmente no cinema, é muito difícil fazer qualquer coisa que não tenha sido premeditada. Há toda uma tecnologia e não se pode apenas dizer "Acção!", tem que se ter escolhido antes onde vai ocorrer essa acção, onde vai estar o actor, como se faz a luz, como se coloca o microfone, etc. Com uma tão grande máquina, é muito difícil fazer algo de espontâneo. O processo literário exige uma caneta, o processo cinematográfico exige uma grande máquina com 100 pessoas. Uma das questões maiores que se colocam a um cineasta é a de saber como pode preservar a espontaneidade, o impulso, a frescura, tendo que utilizar toda essa equipa de modo efectivo, pois que todos eles estão sobre os ombros do cineasta — ele não pode ignorar a máquina!

## O parto da escrita

**P. — Mas, colocando a questão de outro modo, no caso particular de "Naked Lunch" e sabendo-se de todos os riscos do projecto, teve algum receio de onde o poderia levar a sua própria imaginação, de como se iria projectar no filme?**

R. — Não, não tive medo. Burroughs teve e acho que, de qualquer modo, se deve aceitar que, quando se está a criar algo, se está a criar para si próprio uma vulnerabilidade. Estranhamente, é um pouco como ter filhos. Qualquer pessoa que tenha um filho descobre, de repente, uma nova fragilidade, uma nova vulnerabilidade — uma pessoa já não se preocupa apenas com si própria, tem também de preocupar-se com os seus filhos. Acho que foi há muito tempo que decidi o que queria fazer e, por isso, não tenho medo — mas tem que se tomar uma decisão. No filme, na vida de Burroughs, a decisão demorou muito a ser tomada; ele só começou a escrever quando tinha 35 anos, quando matou a mulher!

**P. — Não sentiu nenhum problema ao saber que, fazendo este filme, estava de algum modo a lidar com pessoas reais — Burroughs claro, mas também que nalgumas personagens se podem reconhecer pessoas como Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Paul Bowles e Jane Bowles?**

R. — Eu não tive nenhum problema, alguns advogados é que os tiveram. Eles receavam a possibilidade de alguma acção em tribunal. Mas as personagens são ficcionais; claro que todas as personagens que se criam são baseadas em pessoas — é-se um ser humano, aquilo que se conhece são seres humanos e dessa matéria que se faz a criação. Para mim, não há uma questão legal, há uma questão artística. Por acaso, conheci Paul Bowles, mas nunca vi Ginsberg, Kerouac ou Jane Bowles — aquelas eram as minhas personagens e não me preocupei se alguém teria dito ou feito isto ou aquilo. A partir do momento em que as escrevi num papel, elas eram apenas as minhas personagens.

**P. — Há, contudo, a particularidade de estas não serem apenas as suas personagens, uma vez que as foi buscar a outrem, a Burroughs. Na sua obra, apenas havia o precedente de "Dead Zone/Zona de Perigo", adaptado de Stephen King. Teve o mesmo tipo de problemas ao escrever um argumento sobre uma "visão" de outros?**

R. — Não, este é diferente. As pessoas pensam que "se faz" um filme de um livro; não se faz nada! O que se faz é um filme de algum modo inspirado por um livro, mas pensar que se põe um livro num ecrã é uma ilusão. Os dois meios são tão diferentes que é impossível "fazer" um filme de um livro! Neste caso, eu estava, de facto, a tentar criar a ilusão de pôr um livro num filme, mas de um modo completamente diferente, tentando uma fusão do trabalho de Burroughs e do meu para se tornar numa terceira coisa.

**P. — Mas essa fusão cria uma outra possibilidade. Ocorreu-lhe que aquela personagem que foi buscar a Burroughs, aquele William Lee que tenta escrever, podia ser o autor das personagens dos filmes de David Cronenberg, que podia ser ele a ter a "visão" de "Scanners", de "A Mosca" (onde está implícita uma referência kafkiana que aqui é explicita), ou de "Videodrome", que me parece ser o seu filme anterior mais próximo deste (a transformação técnica dos sentidos e as alucinações são-lhes comuns), isso ocorreu-lhe?**

R. — Isso é interessante! É uma ideia que me agrada mas que não teve qualquer significado no trabalho. Claro que não queria fazer um filme que não tivesse nada a ver com os meus outros filmes — isso é que seria muito estranho! Naturalmente que esperava que este filme tivesse algo a ver com os outros, mas, por outro lado, se Burroughs e eu temos muitas coisas em comum, há muitas outras em que somos completamente diferentes e que para mim são cruciais. Desde logo, ele é americano e eu sou canadiano, e as nossas formações são completamente diferentes; ele acredita em maldições, em feitiçaria, numa vida depois da morte — e eu não acredito. É interessante que tenha havido uma intersecção das nossas vidas, mas mantêm-se diferenças cruciais. Ele não gosta de insectos, eu gosto!

**P. — E, por isso, o realizador Cronenberg se divertiu a multiplicar insectos que aterrorizam Burroughs/Lee!**

R. — Burroughs tem, com efeito, a obsessão dos miriápodes, mas uma obsessão aterrorizada, por causa de algo que sucedeu no seu quarto em Tânger. Não digo que, nas mesmas circunstâncias, eu também não pudesse ficar aterrorizado, mas o motivo dos insectos que existe na sua obra não é o mesmo que o meu. E, contudo, na rodagem, quando viu o insecto-máquina de escrever, ele adorou, achou que era uma maravilhosa metáfora do processo de escrita.

## A zona do sexo

**P. — A sexualidade sempre foi uma das questões mais controversas nos seus filmes e acaba por ser através de Burroughs que há, num filme seu, uma representação manifesta da homossexualidade, que, no entanto, não deixa de ser dita como "a coisa inconfessável".**

R. — Isso está no livro. É claro que é uma paródia, mas, como muitas paródias, tem uma parte de verdade. Creio que é uma atitude defensiva da parte de Burroughs, criando essas paródias para as suas personagens, mas é também indesmentível que ele teve essa experiência. Em "Queer", é muito claro que a aceitação da sua própria homossexualidade não foi diferente da experiência de muitos outros. O facto de ser um escritor, um radical e um drogado não o protegia, nos Estados Unidos, nos anos 50, de ter o sentimento de ser um "doente". Ele e Ginsberg fizeram mesmo psicoterapia para se "curarem" da homossexualidade — eram esses os conceitos! Essa era uma das coisas que eu queria mostrar no filme, um homem que tem medo de si próprio, da sua criatividade e da sua sexualidade. Ele quer levar uma vida normal, tem um emprego, quer exterminar todo o pensamento, não ter que pensar, mas não pode deixar de ser forçado a ser ele próprio. Matando a mulher, destrói toda a possibilidade de ter uma vida normal e vê-se forçado, pela droga e pela escrita, a criar o seu próprio mundo, a imaginar um outro país, uma outra cidade, Interzone.

**P. — Mas é extremamente duro o modo como você faz a passagem, pois que a ida para a Interzone coincide com uma interrogação muito crua que é feita a Bill sobre se ele é homossexual ("faggot", mais precisamente).**

R. — Nesse momento, ele está no bar, matara a mulher, não sabe que fazer e é nesse momento que lhe perguntam se é homossexual e lhe dizem para ir para Interzone e para escrever. Dão-lhe um bilhete, mas, para onde ele parte não é um local, é uma alucinação. É ele que, na sua imaginação, cria Interzone para poder enfrentar a sua condição de escritor e de homossexual. Na Interzone, é evidente para todos que ele é homossexual, passam a vida a dizer-lhe que ele pode ir para a cama com este ou aquele rapaz, e ele continua muito espantado sem perceber porque lhe dizem aquelas coisas.

**P. — Mas ele escreve um relato sobre a sua "doença"...**

R. — Mas, naquele mundo que ele criou, só ele próprio ainda acha que a homossexualidade é uma doença. Todos os outros a acham normal, praticam-na.

**P. — A ideia de uma personagem que tem de se enfrentar a si própria faz concentrar em Lee a questão do duplo que ocorre nos seus filmes — por exemplo, com os gémeos de "Irmãos Inseparáveis". Neste caso, não há um actor, mas uma actriz com um duplo papel, ambas as personagens se chamando Joan. Há uma relação, de um filme com o outro, entre esses dois, ou melhor, esses quatro?**

R. — Compreendo que se faça comparações entre filmes, mas, quando escrevo, só penso no filme que vou fazer.

**P. — Mas porque imaginou essas duas Joan?**

R. — Porque Bill matou a mulher, Joan, e continuará sempre a matá-la; essa é a culpa que o compele à escrita.

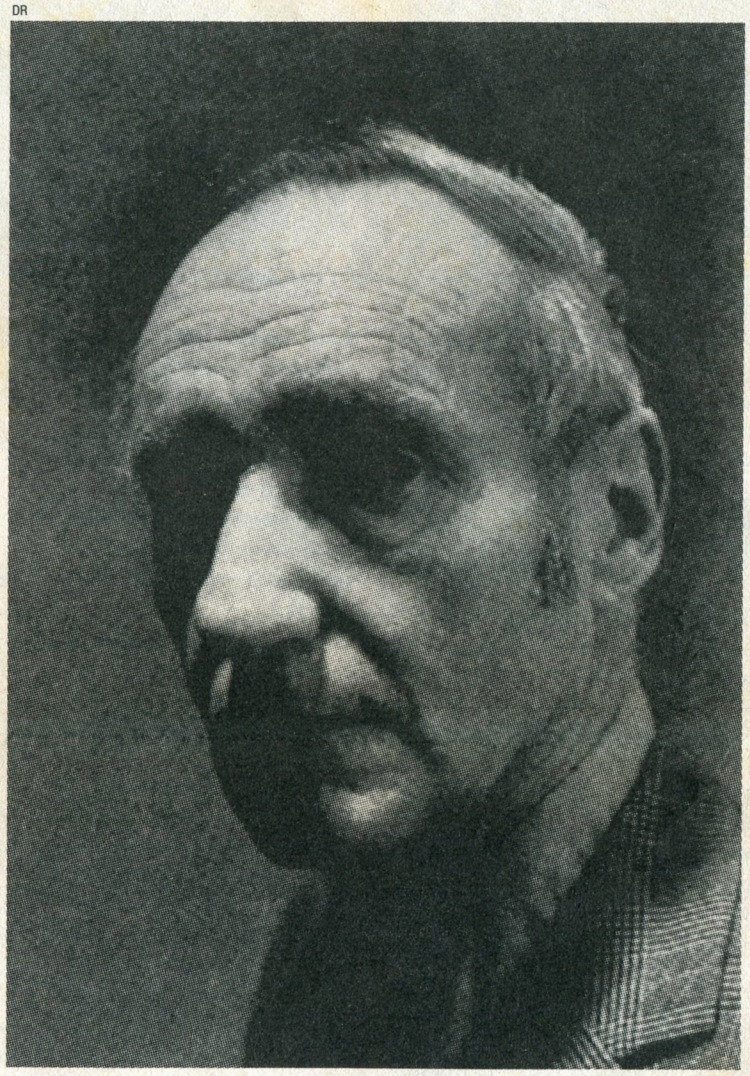
**P. — Portanto, ao aceitar a sua condição, Bill poderá encontrar-se com diferentes homens mas, no seu imaginário, a mulher será sempre uma única?**

R. — É isso. ■

# "O Verbo é um vírus"

**William Burroughs e Allen Ginsberg, dois dos nomes maiores da "Beat Generation", reencontraram-se há meses. Burroughs organizou uma cerimónia ritual com um xamã. Depois, os dois dialogaram sobre os exorcismos, em torno de questões por outros colocadas, sobre a história literária de Burroughs e sobre o filme de Cronenberg.**

DR



William Burroughs

ALLEN GINSBERG — Então o que pensaste do xamã? Não o viste a pôr as brasas incandescentes dentro da boca?

WILLIAM BURROUGHS — Não, não o vi... Mas disse para mim: "Meu Deus, é incrível: tocou-me com um carvão incandescente e não senti nem queimadura nem nada."

A. G. — Tocou-te realmente com uma brasa incandescente?

W. B. — Mas é claro. E não senti nada... E disse para comigo: "Certamente não me tocou, pois não sinto nada." E fiquei muito impressionado mas não pude ver nada, não sabia por onde tinham passado as brasas incandescentes. Ele pô-las dentro da boca!

A. G. — E que efeito psicológico ou afectivo te causou esta cerimónia? (...)

W. B. — Tive a impressão, estás a perceber, de me libertar completamente, sem controlar mais os meus pensamentos. Sem fazer nada, sem intelectualizar nada. (...)

A. G. — Mais tarde, quando discutias com o xamã, disseste que, para controlar um espírito, era preciso vê-lo.

W. B. — É claro. Desde o instante em que o vemos, podemos controlá-lo. Desde que o vejamos no exterior, é porque já não está no interior. (...) Deixa-me mostrar-te este livro "Prisioneiros do Demónio", um dos mais pertinentes alguma vez escrito sobre a questão do exorcismo. O autor era um jesuíta, Malachai Martin. (...) Em matéria de exorcismo, não serve de nada discutir (...) com uma entidade, pois é exactamente isso o que ela pretende. Somente quando a afrontamos, afrontando-a directamente, fora de todo o discurso, é que se pode atingir o que pretendemos. (...)

Se tentamos discutir com eles, continuam no bla-blá. Não se pode discutir. É necessário extirpar o espírito invasor. É preciso afrontá-lo. É preciso coagi-lo a um confronto. Não a um confronto verbal, mas a um confronto mudo. Se não, esta raça pode continuar com questiúnculas durante cem mil anos. De qualquer modo, estas discussões "ocas" não têm nada a haver com os seus procedimentos reais.

A. G. — Então como enfrentarias os pequenos satãs, do estilo Ayatollah Khomeiny e seus seguidores, que puseram a prémio a cabeça de Salman Rushdie e fizeram desistir o seu tradutor japonês?

W. B. — A questão não está aí. A pensar em termos políticos, nunca chegaremos a lado nenhum.

A. G. — Pois bem; contudo, os editores reagiram associando-se para publicar os "Versículos Satânicos" em livro de bolso. Isto não é conversa fiada, é uma actuação.

W. B. — Sim, isso pode resultar. Mas não se deve aceitar o confronto verbal, pois é um círculo vicioso. (...)

A. G. — Mas o que são precisamente estas entidades?

W. B. — Ninguém sabe. Aí é que está o problema. Dizem-nos que são espíritos malignos chegados à existência com o Cristo, espíritos cristãos... maus espíritos cristãos. Agora, vais ver como Martin descreve estes espíritos malignos: "Multiplicam-se infinitamente, em teorias mortíferas, tantas quantas as campas alinhadas." Resumindo, exactamente como um vírus. (...)

A. G. — Mas o que é um vírus, de facto?

W. B. — Pois bem, é, antes de tudo, um parasita fagocitando a célula.

A. G. — Um parasita fagocitando a célula? E como podes tu qualificar o Verbo como um vírus?

W. B. — O Verbo repete-se, no sentido em que se repete palavra por palavra, do mesmo modo que um vírus reproduz a sua própria imagem, traço a traço.

A. G. — Partindo desta analogia, do Verbo como vírus, de Ideia como vírus, sustentas que se pode conseguir uma fórmula exactamente como se detecta um vírus. Nunca pensaste que este possa viver na célula?

W. B. — Evidentemente. É o caso do conceito de Verbo que está na célula desde a origem. (...) O Verbo funciona como um vírus... É tudo. Um vírus é um parasita fagocitando a célula, enquanto o Verbo... a linguagem não pode existir sem...

A. G. — Sem locutor?

W. B. — E mesmo vários.

A. G. — Acho interessante considerar a Ideia como um vírus. É exactamente o que fazem todos os comunicadores do mundo... que criam "slogans" de três palavras que nos fagocitam a cabeça, no período de uma campanha eleitoral.

W. B. — Exactamente. Já ouviste falar dos vírus informáticos?

A. G. — Sim. Como é que eles infectam os sistemas? Através dos "modems"?

W. B. — Invadem os programas. Depois, torna-se muito difícil livrar-nos deles. As vítimas têm que recorrer a uma espécie de exorcistas modernos para purificar os seus sistemas. (...)

## "Vi nacos da realidade"

A. G. — Agora vou fazer-te umas perguntas que foram enviadas por diversos jornalistas, do mundo inteiro: "Por que razão demorou tantos anos para publicar as suas obras?"

W. B. — Existem diversas razões para isso.

A. G. — Nessa época, tínhamos a censura.

W. B. — "Nacked Lunch" foi publicado em 1959 em Paris. Mas, quando se tratou de publicar "Queer", escrito em 1952, já não tinha em meu poder o manuscrito e não tinha pressa em publicá-lo porque me parecia uma obra de amador. (...)

A. G. — Na altura, existia também o enorme manuscrito de "Interzone", primeiro esboço de "Nacked Lunch", que o Kerouac te ajudou a bater à máquina. (...) A partir 1958, foram instaurados diversos processos a D. H. Lawrence e a Henry Miller; o processo que tivestes por causa de "Nacked Lunch" saldou-se, em 1962, como uma vitória da liberdade de expressão. A sentença proferida declarava que o valor literário era muito superior à pura e simples obscenidade da obra. (...)

[Outra pergunta.] "Por que razão foi em Tânger que resolveu começar a redigir o 'Nacked Lunch'?" De facto, parece que começaste um pouco antes de partir. "Interzone" tem origem, creio eu, em notas redigidas à margem das "Cartas de Yage", que publicámos juntos em Nova Iorque, em 1953. Sem dúvida que tiraste umas ideias razoáveis das tuas experiências com o Yage. Pela minha parte, pensei sempre que o café de "Interzone" constituía o germe inicial de "Nacked Lunch".

W. B. — Sim, absolutamente.

A. G. — Penso também que te foram aí a famosa ideia do bar buscar intergaláctico, que se reencontra numa famosa cena de "A Guerra das Estrelas", te contagiou um pouco.

W. B. — Sim, mas eu não diria que ma foram roubar.

A. G. — Digamos, adaptada. "Em 1957, Orlovsky, Kerouac et Ginsberg foram ver Burroughs a Tânger. Terá esta visita determinado a forma definitiva do manuscrito?"

W. B. — Não.

A. G. — Não, com efeito.

Trouxemos-te os teus manuscritos e o Kerouac contribuiu com o seu talento de dactilógrafo... Também foi ele que bateu à máquina "Interzone"? (...) "Por que razão se instalou em Paris, em 1958?" Segundo creio... Gregory, Peter e eu já vivíamos lá, num hotel muito razoável. Já existia um núcleo de amigos. O que é que se passava em Tânger?

W. B. — Nada de especial. Kiki já tinha morrido. A mim, Tânger já me dera a estalada. Queria reunir-me ao grupo em Paris. (...)

A. G. — "Como foi elaborada a técnica do 'cut-up'? O que pretendia William Burroughs ao aperfeiçoar esta técnica?"

W. B. — Não foi elaborada por mim, mas pelo Brion Gysin. É, com efeito, uma técnica de pintura... uma extensão da técnica de colagem, que já era uma preciosidade no domínio da pintura da época. A colagem recupera razoavelmente bem a realidade da percepção. Suponhamos que me instalo diante de uma paisagem para a pintar; estou votado a ignorar o factor tempo. Enquanto pinto, esta paisagem evolui, como evoluem as nuvens, etc. Deste modo, instaura-se o mito do criador, abrindo uma espécie de vazio, numa redoma fora do tempo. Mas suponhamos que eu dou uma volta ao quarteirão, que regresso e que esboço na tela o que vi. Que terei eu visto? Vi nacos da realidade. Devo ter visto um homem cortado em dois por um automóvel, diversos reflexos nos vidros das lojas... (...)

A. G. — Segundo Gysin, e do ponto de vista dos dadaístas e dos primeiros autores de colagens, a literatura tinha então cinquenta anos de atraso sobre a pintura.

W. B. — Sim. Além do mais, cada vez que se olha pela janela ou que se desce uma rua, a nossa consciência da realidade é parasitada por factos ou pormenores fortuitos, ou aparentemente fortuitos. A vida é um "cut-up". É esta a razão por que é falso pretender escrever ou pintar numa redoma, fora do tempo. Isto contradiz a evidência própria das nossas percepções.

A. G. — Foram enviados capítulos de "Nacked Lunch" a Maurice Girodias, que devia editar o livro em Paris, pela mesma ordem em foram batidos.

W. B. — É exacto.

A. G. — Também a sua montagem definitiva foi, num certo sentido, aleatória.

W. B. — Contávamos adoptar uma ordem definitiva quando víssemos as provas. Foi então que Sinclair Beiles e Brion Gysin disseram: "Mas por que razão mudar o que quer que seja? O livro está perfeito tal como está, da maneira que foi entregue pelo impressor." Houve apenas, portanto, uma alteração digna de nota: o primeiro capítulo entregue pelo impressor, que era o capítulo da abertura, ficou o do fim.

A. G. — Aquele em que tu te levantas para resistir aos chuis que vêm prender-te?

W. B. — Sim.

A. G. — Todo o desenvolvimento do livro só existe entre parêntesis: entre a descida dos chuis, uma descida ameaçadora, kafkiana, e o momento em que, ao sustê-los, exorcizando-os, tu apagas e remetes para o nada toda a alucinação e aventura anteriores, que se dissipam nos ares.

W. B. — Tal era a substância do primeiro capítulo, que se tornou no último.

A. G. — Eis uma maneira extremamente elegante de retomar todo o material absurdo, moído em "cut-up", pois permitindo...

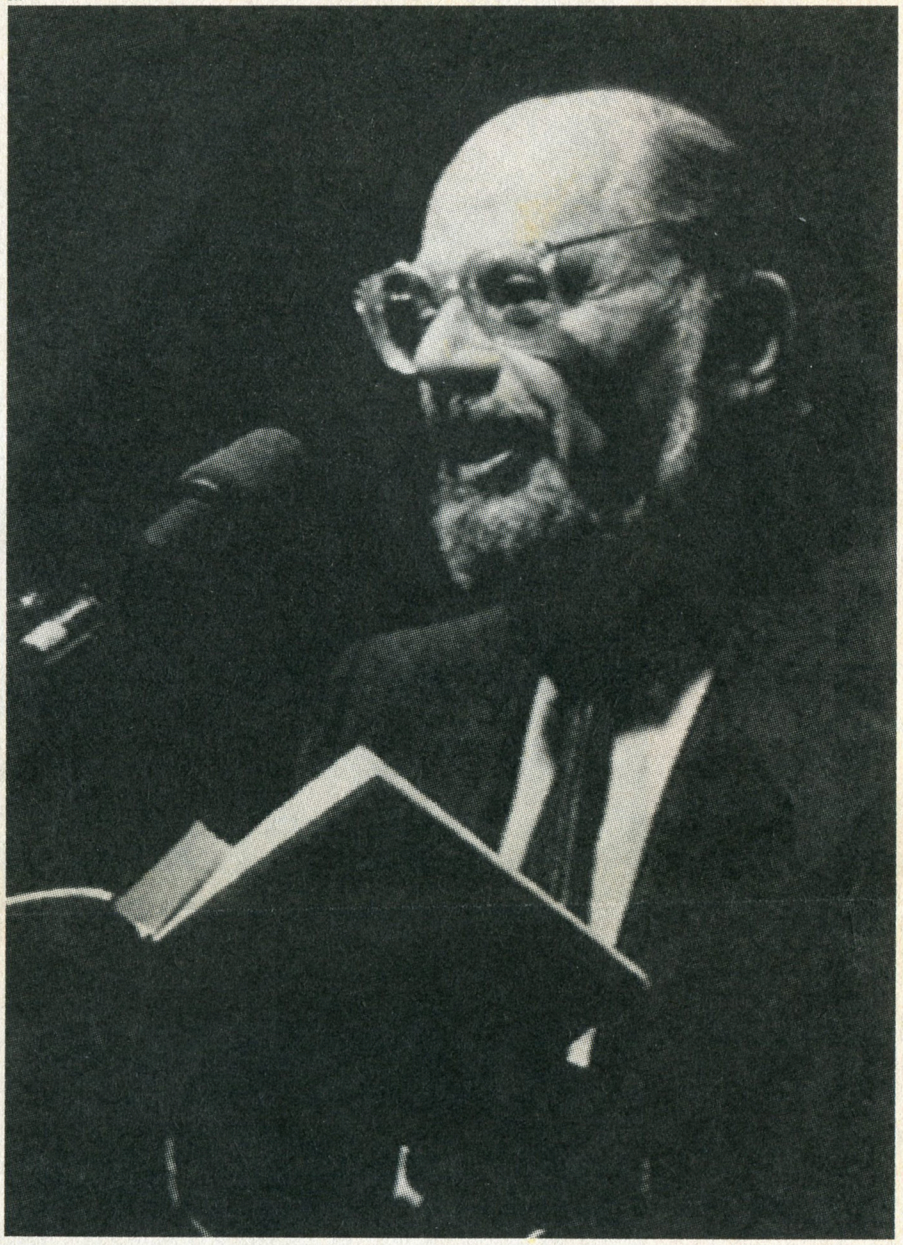
W. B. — Para falar propriamente, o "Nacked Lunch" não tem nenhum "cut-up".

A. G. — Eu bem sei, mas, no "Nacked Lunch", a acção desenvolve-se por saltos, de uma cena para outra. E os "números" podem aparecer quer como sonhos, quer como alucinações, por pouco que sejam situados no interior do parêntesis da prisão, sonho ou alucinação, aos quais tu escapas resistindo aos dois chuis. Mas por que razão não foi retomada esta ideia no filme? Aqui está uma coisa que me escapa: teria conferido uma certa elegância de estrutura ao filme.

## "Não contribuí para o guião"

W. B. — A estrutura do livro não escapou ao autor do cenário, que preferiu adoptar uma outra.

DR



Allen Ginsberg

A. G. — Mas esta nova estrutura deixa todas as opções abertas, pois, no fim do filme, tu penetras na... quê, ao certo, "Interzone"?

W. B. — Em Libertie... Na Annexie, no filme. Para mim, a sua estrutura a sua lógica, que é viável...

A. G. — O funcionário da alfândega pede, então, ao William Lee que...

W. B. — Escreva qualquer coisa, o mesmo é dizer que provoque um facto.

A. G. — Aqui está uma ideia bem pensada, uma invenção interessante. Mas ela não é tua, pois não?

W. B. — É uma ideia excelente. Por mim, eu não contribuí em nada para a escrita do guião.

A. G. — Mas o que é que tu pensaste do facto do Lee se voltar e dar um tiro na cabeça da passageira, que deveria incarnar a mulher do sujeito de Tânger?

W. B. — Por outras palavras, produzo um acontecimento.

A. G. — Sim.

W. B. — Com isto, provo que sou mesmo um escritor.

A. G. — Mas acharias tu, contudo, que um fulano que deite uma bomba atómica é um escritor, sob o pretexto que provoca um facto?

W. B. — Não. A não ser que ele o escreva.

A. G. — E o que é que pensaste da utilização que é feita, no filme, de pormenores autobiográficos?

W. B. — Achei isto... perfeitamente justo.

A. G. — Achei que usurpava... Que matar duas vezes a actriz era uma usurpação num domínio... ainda que a repetição do acto lhe confira uma estatuto imaginário e menos pessoal...

W. B. — Sim, era o que eu pretendia dizer... toda esta artimanha era tão bizarra que... a reciclagem de todo este material biográfico... acaba por assumir um aspecto extravagante, bastante surrealista. Foi a razão por que o Cronenberg não quis que eu entrasse no filme. A minha figuração iria quebrar esta estrutura ilusória, o facto de integrar no seu seio alguém conhecido do público teria constituído uma falsa nota.

A. G. — O filme é, portanto, de facto, uma alucinação baseada em materiais autobiográficos já ficcionados e alucinados no livro?

W. B. — Sim.

A. G. — Mas, então, o grande interesse era operar uma transferência: partindo de Jane...do simulacro de Jane Bowles... ou do personagem imaginário que lhe serve de suporte... da mulher do escritor residente em Tânger... de Bowles (ou de Chérifa), a quem foi imputada (injustamente, em minha opinião) a responsabilidade da doença de Jane, de transferir essa responsabilidade para William Lee. Espantosa alucinação! Pergunto-me: o que terá pensado Paul Bowles. Que reacção teve ele perante o filme?

W. B. — Nenhuma.

A. G. — Agrada-me muito a ideia de alargar o tema da droga até à deterioração até ao apodrecimento da carne.

W. B. — Como está, não se pode dizer que é um filme sobre a droga, pois que todas as drogas foram inventadas para as necessidades da causa. Nem que é um filme sobre a cópula... pois, mesmo que haja uma série de alusões ao facto, como em muitos outros filmes, não é o caso de tratar de modo explícito da cópula entre humanos. Pois permanece totalmente desumano, as pessoas sofrem metamorfoses até se transformarem em centípedes. Isto não é...

A. G. — Nem especialmente, também, pró-homossexual.

W. B. — Não, não.

A. G. — O insecto gigante, eis o artifício melhor conseguido. Estas máquinas de escrever eram estupefacientes, porque combinavam a ideia de Olho-do-Cu-que-fala e a das máquinas de escrever.

W. B. — Sim, mas eu nunca teria tido esta ideia. Ao saber da importância, da importância simbólica do instrumento concreto sobre o qual trabalhamos, a máquina de escrever. Isto nunca me impressionou.

A. G. — No entanto, representa já, implicitamente, uma extensão da tua ideia segundo a qual um escritor escreve o futuro, escreve o que é ou o que vai advir. E, neste sentido, o escritor "diz o futuro", por assim dizer. O imaginário da máquina de escrever dita ao escritor o que ele deve escrever.

W. B. — Exactamente. ■

EXCLUSIVO "LIBÉRATION"/PÚBLICO

TRADUÇÃO DE PAULA CAEIRO

**O FESTIM NU**
**DE DAVID CRONENBERG**
**COM PETER WELLER, JUDY DAVIS E ROY SCHEIDER**

LISBOA Quarteto 4: 14h30, 17h, 19h30, 21h45 e 24h.

# O homem da máquina de escrever

AUGUSTO M. SEABRA

**Quando um dos maiores cineastas da actualidade adapta o livro que mais o marcou, a si como a uma geração, o resultado é algo mais que um filme. A conjugação de Cronenberg e Burroughs é por de mais explícita, e se a metodologia da adaptação é extremamente interessante, o excesso da figuração é também patente. Importante mas redundante?**

Autor singularíssimo, David Cronenberg sempre considerou o seu cinema decididamente não-cinéfilo. O facto não deixa de intrigar porque uma das razões de tão grande singularidade é o paradoxal facto de ela se ter afirmado internamente às fronteiras de um género, "o horror". Como se sabe, a inscrição dentro do género foi mesmo determinante para a escassa atenção de que, com apaixonadas excepções (entre as quais reivindico a minha), foi objecto a sua obra, situação em que depois de "Dead Ringers/Irmãos Inseparáveis" apenas os míopes podem persistir.

Na genealogia que para a sua obra reclamou, Cronenberg apontou pelo contrário duas matrizes literárias — as de Burroughs e Nabokov. Era provável que, mais cedo ou mais tarde, Cronenberg visasse uma adaptação cinematográfica, que antes dele outros não tinham logrado, de "Naked Lunch", o livro-culto de Burroughs (a edição portuguesa, de Livros do Brasil, tem o título de "Alucinações de um Drogado"), obra que, depois de ter sido motivo de escândalo e de processo, se transformou numa referência fundamental do que então foi designado por "contra-cultura".

Livro de um "sobrevivente", como nele está inscrito, "Naked Lunch" (é este o título original, sem o artigo, embora por circunstâncias derivadas de uma edição ele tenha de facto sido conhecido na Europa por "The Naked Lunch"), não é apenas o relato de uma "experiência alucinante". Se o consumo de alucinogéneos, da "droga", foi fulcral para o escândalo como para o sucesso do livro, um dos mais emblemáticos da "Beat Generation", e se as suas peculiares técnicas de escrita tinham subjacente um comprazimento perante o elemento possibilitador de um "outro estado", se, em suma, o automatismo da escrita é determinante e como tal não pode deixar de influir na recepção da obra por cada leitor (e pessoalmente sou muito pouco sensível à obra de Burroughs, apreciação que aqui fica expressa porque não deixa de necessariamente condicionar a minha relação de espectador com o filme), se tudo isso é inegável, importa notar que "Naked Lunch" tem um outro motivo fundamental: a "doença". "Acordei da doença aos quarenta e cinco anos", escreve Burroughs.

## A contaminação

Uma doença pode criar uma situação de "dependência" e, sendo "pessoal", com efeitos particulares em cada in-